«L'ATLÀNTIDA» EN LA MÚSICA

Xosé Aviñoa

Moltes han estat les vinculacions de Mn. Cinto Verdaguer amb la música i no pas perquè el capellà vigatà fes, com altres poetes, petites incursions en l'univers dels sons, sinó perquè els seus textos foren enormement populars en un període determinat de la història de la música catalana —i espanyola en general— fins al punt que Verdaguer fou font d'inspiració sovintejada en aquells anys en què calia a tot preu, per tal de posar-se al nivell europeu tan desitjat, escriure música amb lletres actuals i suggestives.

* * *

És ben evident que hi havia en aquests anys que estem considerant —els que van des del darrer quart de segle passat fins a la nostra guerra civil— uns sentiments i uns anhels àmpliament viscuts pels homes de la cultura i que Mn. Cinto podia en certa manera exemplificar. Em refereixo, naturalment, a aquell esperit cristià intens però gens cursi, a aquella redescoberta —o recreació— de la Catalunya rural i montserratina, a aquella inclinació èpica que hi anava vinculada i a la necessitat d'emmotllar tots aquests i altres valors per tal de donar-los forma en obres d'art de tota mena, avalant aquell artesanisme tan propi d'aquests anys.

Aquest estat de coses és el que afavoreix produccions musicals com les que a continuació esmentarem: per una banda *La mort de l'escolà* de Nicolau[1] (1902) amb lletra de Verdaguer, que s'emmarca en el conjunt d'obres montserratines que aquest director i compositor escriví al llarg de la seva vida com a modesta aportació a l'obra magna de l'Orfeó Català. Interpretada en nombrosíssimes ocasions, acabà per definir l'estètica pseudoreligiosa del seu autor.

En una direcció similar, encara que d'un abast molt diferent, hi hauria *L'adoració dels pastors*, de Morera, obra pertanyent al gènere del teatre líric que el músic estrenà el 1901 amb la intenció de salvar aquella brevíssima temporada de C.A. del Tívoli que naufragava per moments.

Morera, organitzador i empresari d'aquella temporada improvisada, bastida amb l'afany de crear a Barcelona un corrent de simpatia envers el gènere líric que es distingís del gènere «chico» per la qualitat, acudia a Mn. Cinto per tal d'aprofitar el seu carisme, en aquells darrers mesos de la seva vida molt atractiu, a fi de donar una empenta significativa a la temporada. L'obra s'estrenà el primer de febrer de 1901 i fou rebuda amb distanciament i sorpresa per la crítica:

«Bé pot assegurar-se que Mn. Cinto Verdaguer no sap el que és un

teatre i quasi juraria que no hi ha posat mai els peus. Aquella qualitat que es diu intuïció teatral, tampoc no la té o almenys no la deixa descobrir en el quadre plàstic *L'adoració dels pastors*. Es veu que ell va limitar-se a complir un compromís d'amistat. Però el seu nom, va omplir de gom a gom l'ample local del Tívoli»[2].

També pertanyents al gènere líric són les dues versions del poema *Canigó* (1886) fetes respectivament per Pahissa i Massana. Pel que fa a la primera, Jaume Pahissa (1880-1969) fou en la seva primera joventut un autor modernista militant i esdevingué més tard un prohom de l'avantguardisme dels anys 20. La seva obra *Canigó* (1910), genèricament ambigua com *Hesperia* de Joan Lamote de Grignon (1907), entre poema líric i òpera, fou estrenada amb un text adaptat per Carner a les Arenes de Barcelona comptant amb decorats de Moragas i Alarma. Ni l'espectacularitat de l'estrena ni la solidesa de llurs autors (cal tenir en compte que en aquells moments a més del prestigi de Mn. Cinto i de Carner, el de Pahissa estava en alça a causa de la seva tenacitat en presentar-se com a compositor consumat en uns concerts celebrats al Novetats el 1906 i de l'estrena del seu poema simfònic *El camí*, el 1909), aconseguiren que l'obra anés més enllà de la primera i darrera audició.

Pel que fa al segon, Antoni Massana (1892-1966) mostra en la seva òpera *Canigó* les inclinacions wagnerianes que havia après amb Pedrell i Granados, derivant-les cap a un rusticisme pintoresc que recorda la concepció del nacionalisme que es podia tenir en aquells anys de l'estrena (1953).

Queden altres obres verdaguerianes menors, com *L'emigrant* musicat per Vives (1894), que evidencien una vegada més aquell afecte per l'obra del poeta de la Plana de Vic que esmentàvem al començament. Però sens dubte el corpus que més ha seduït els músics és el del cicle de *L'Atlàntida* i no per l'abundor de partitures que ha inspirat sinó pel valor històric i estètic que han tingut les dues obres en ell inspirades, la d'Enric Morera i la de Manuel de Falla.

* * *

Pel que fa al primer, Enric Morera, ja a principis dels 90 va provocar els primers aldarulls com a compositor «modern»; després d'haver viatjat a través de l'Atlàntic fins a l'Argentina i d'haver estudiat un temps a Brussel·les, va arribar a Barcelona, en aquells moments frisosa de renovació. D'ençà del 1888 en què havia tingut lloc a Barcelona l'Exposició Universal, a la ciutat bufaven vents culturalment ambiciosos que en el camp de la música havien sedimentat en la creació de l'Associació Musical de Barcelona, entitat de cambra al si de la qual Morera havia estrenat el 1892 la *Dansa de gnoms*, i de l'Orfeó Català (1891) destinatari anys més tard de la més ambiciosa musicalització de *L'Atlàntida*, la de Falla.

La necessitat de vinculació de Barcelona amb l'univers cultural centreuropeu havia afavorit la fundació de la Societat Catalana de Concerts que a partir de finals de 1892 intentà de fer habituals entre el públic barceloní

certes obres que en aquell moment es consideraven imprescindibles, com ara les simfonies de Beethoven i els fragments orquestrals de Wagner.

Ja des de 1875 existia a la ciutat una Societat Wagner que agrupava encara de forma incerta els afeccionats als plantejaments renovadors de Wagner, el qual aquells anys es trobava en plena tasca creativa de la *Tetralogia* i de la darrera de les produccions, el *Parsifal*, ambdues orientades en la direcció pseudoreligiosa i arquetípica en què es movien els versos de Verdaguer.

L'ambient estava especialment assedegat de valors èpics donat que a la primera entitat wagneriana, que encabia noms tan significatius com els de Pedrell i Rodoreda, havia succeït un afany de caminar en dues direccions complementàries: la de posar en marxa audicions acurades dels drames musicals de Wagner i la d'estimular l'aparició d'autors i d'obres de caràcter similar. La primera quedaria solidificada a partir del 1899 quan el Liceu començaria a posar en escena les magnes obres wagnerianes amb un mínim de rigor provocat per les exigències dels modernistes Pena i Zanné.

La segona comptaria amb la col·laboració de molts noms importants; Pedrell, en primer lloc, estrenaria el 1902 *I Pirinei*, una obra que estava formada per tres capítols (*El comte de Foix, Raig de Lluna* i *La Jornada de Panissars*) pròxims en la seva concepció a la grandiloqüència èpica, o Lamote de Grignon, autor de la trilogia simfònica *Hispàniques* (*Andalucía, Glosa dramática, Scherzo catalán i Aragón*); cap ni una no aconseguiria, però, sobreviure l'anècdota.

En aquest marc aparegué la *Introducció a l'Atlàntida* d'Enric Morera. El jove i decidit compositor, rebut pel sector modernista de l'afecció musical barcelonina amb entusiasme, estrenà el 1893 al si de la novella Societat Catalana de Concerts el seu poema simfònic. Certes picabaralles de saló que la història ens ha desdibuixat n'actentuaren l'interès: la primera temporada de l'esmentada Societat havia obert un concurs per a premiar amb 1.000 ptes. una composició destinada a ésser estrenada en el concert inaugural; el premi se l'endugué Pedrell amb una obra, *Lo cant de la muntanya*, que males veus acusaren d'haver estat ja estrenada amb poc èxit. Per altra banda la circumstància d'haver atorgat el premi a una figura de les característiques de Pedrell molestà la colla modernista que possiblement esperava veure'n algun dels seus (qui sap si el mateix Morera).

En aquestes circumstàncies l'estrena de l'obra de Morera en la segona temporada de l'entitat atragué especialment l'atenció. És per això que les paraules dels crítics mostraren un cert apassionament de primer antuvi sorprenent:

> «Las personas que siguen con ávido interés los progresos de la música moderna, iniciada por Wagner, anteanoche, al terminar la primera parte del segundo concierto de la Sociedad Catalana, exclamaron llenos de alborozo:
>
> —Papam, habemus.»

que molt aviat es tradui en serena crítica dels extrems en què es movia la partitura moreriana:

«Preciso es confesar que la obra vale, revelando un temperamento de primer orden y hasta un valor personal a toda prueba. Aun aquella parte del público menos dispuesta a admitir de buenas a primeras toda innovación, concedía sin reparo al joven compositor catalán brillantes condiciones, talento envidiable y un conocimiento profundo de la técnica musical y sobre todo de la armonía.
De manera que si puede discutirse el género a que pertenece el poema sinfónico *L'Atlàntida*, genuinamente descriptivo y modernista en grado sumo, lo que es el mérito de su joven autor, quedó plenamente sancionado por el aplauso unánime de la concurrencia».[3]

El poema simfònic era un gènere inestable en aquells moments, car encara no havien arribat els magnes edificis simfònics de Richard Strauss (que serien estrenats a Barcelona el 1897) i només es coneixien suites simfòniques de caràcter pintoresc com les escrites per Josep Rodoreda. Tot i això, ja els contemporanis intuïen que es tractava de la forma més pròpia de l'estètica modernista per la seva capacitat de traduir extrems poètics com cap altre gènere.

Sorprèn, per altra banda, que la crítica del moment volgués fer d'aquest poema simfònic un exemple del modernisme musical, perquè en poquíssimes ocasions es donà que els contemporanis qualifiquessin de modernista una obra i sobretot en aquells primers anys de Modernisme, perquè el terme era despectiu. Aquí tenim una ocasió d'or per a descobrir una definició estètica del modernisme musical i a la vegada assaborir els valors que els contemporanis veien en l'obra de Morera:

«La música imitativa parece ser hoy el norte de Morera. En su poema sinfónico percíbese todo lo que el poeta Verdaguer ha descrito en la admirable introducción de su *Atlàntida*; la calma del mar, el embravecimiento de las olas, la aproximación de las dos naves enemigas, el fiero abordaje, el rayo del cielo que hunde a la una, mientras la otra se va a pique, las angustias del pobre náufrago, que abrazado a un mástil lucha con la muerte, la lámpara del santuario que le sirve de faro en tan azaroso trance, y la llegada de Colón, que no es otro el náufrago, a la salvadora playa donde ha de encontrar los brazos benéficos del pobre eremita, del «geni de l'Atlàntich», como lo denomina el poeta. Todo esto se ve, se siente; para describirlo, para pintarlo magistralmente posee los colores y matices necesarios la gama de Morera. Pero los que tienen apego a la música por la música, los partidarios, digámoslo así, del «antiguo régimen» ¿admitirán que el arte musical deba invadir el terreno a la pintura reservado? Y darán sus razones más o menos justificadas para responder negativamente a la pregunta, haciendo notar que esos cuadros, por vivos que sean, resultan de todo punto ininteligibles, si previamente no se acompañan de una explicación que nos ponga al corriente de la intención del compositor. Más

claro: a quien no haya leído con antelación los magníficos versos de Verdaguer, ni las notas de Morera ni la combinación de sus profusas armonías, no le hablarán con la precisión suficiente para ser entendidas con claridad. En cambio, dicen ellos, la música que, dejándose de dibujos y pinturas externas, se dirige a traducir sentimientos del ánimo, penetra con suma facilidad en el alma del oyente».[4]

Queda palès que aquella partitura obria un camí diferent, el pintoresc o descriptiu, i que l'obria amb una autoritat que no tothom reconeixia. Amadeu Vives deia:

«respecte a la interpretació del meravellós poema de Mossèn Jacint Verdaguer, crec que podria ser molt més justa i sobretot més poètica. Moltes vegades s'hi troba a faltar la idea musical, que és sacrificada pel "colorido" i aquest mateix "colorido" a vegades resulta una mica amanerat i els seus procediments gastats».

En qualsevol cas, s'havia donat per primera vegada l'engalzament de dues figures significatives en l'univers cultural català de finals de segle, i el resultat esdevenia exemplar tant pel que fa a l'estètica imperant en aquells moments, el Modernisme, com pel que fa a la concepció nacionalista de la música i de l'art. El polèmic Jaume Brossa escrivia entusiasmat:

«A l'autor de *Cleopatra*, a qui no s'ha vist escoltant la *Introducció a l'Atlàntida* d'en Morera, se li pot respondre: Vosté vagi's a aubriagar en la música semítica, reculli cants dels súbdits dels Abderramans i Boabdils, aprengui en *El Desert* de David i en la *Dansa persa* de Giraud. Nosaltres girarem els ulls vers el Nord, nosaltres depurarem el nostre gust escoltant els cants de la meditació del geni de l'espècie estampats en la *Venusberg*, ens confondrem estàticament amb l'ànima de l'Univers en el *Parsifal*, ens seduirà l'aliança de l'Amor i la Mort en el *Tristany i Isolda* i ens revifarà la rialla homèrica que com centella fogueja en *Els Mestres Cantaires*.»[5]

Pel que fa a la partitura, no aparegué mai més en concert, com fou força habitual en tots els compositors del moment, però especialment en el cas de Morera. Això ha impedit el contacte directe amb els valors musicals que contenia, valors que possiblement haurien anat en benefici tant de l'autor com de la revitalització i reactualització de l'univers èpic present en el poema verdaguerià bàsic.

* * *

En l'actualitat l'obra és a l'arxiu particular de la família, relligada acuradament al costat de dos altres poemes simfònics, *Indíbil i Mandoni* i *Traïdoria*. La partitura porta el número d'opus XII i es titula exactament *Atlàntida*, mentre que un espai més avall, entre parèntesi i en lletra més petita porta el subtítol d'*Introducció*; tot i que sempre es conegué per *Introducció a l'Atlàntida*, tal volta Morera tenia altres projectes respecte a aquesta obra, que només podem suposar.

La primera plana porta a més una dedicatòria manuscrita de forma destacada:

«A ningú millor que a vos
noble mestre, qu'ab vostres
versos heu despertat mon
inspiració, puch dedicar
aquest treball.
E. Morera»

La partitura, per a gran orquestra i en forma gran, comporta parts per a flautí, flauta, oboè, corn anglès, clarinet, clarinet baix, fagot, trompes, trompetes, trombons, tuba baixa, timbals, i corda segons la tradició. Consta de noranta planes i conté un detall curiós; de la plana 17 a la 47 hi ha un cosit que impedeix de veure'n el contingut; aquesta curiosa forma de suprimir una part de l'obra —feta per l'autor—, ens indica una reconsideració del conjunt, de la qual no podem saber quin origen ni quin abast tenia.

La primera secció, que ocupa una vintena de planes, té com a motor bàsic una cèl·lula que genera un episodi sinuós, oscil·lant, a base d'una melodia que puja i baixa de forma cromàtica; aquesta cèl·lula, interpretada per diversos instruments i amb durades i intensitats diferents, cerca deliberadament la descripció de la tempestuosa i bèl·lica mar de Lusitània amb què s'inicia el poema verdaguerià.

Comença per un trèmolo de timbals i del contrabaix sobre *fa mi* en pianíssim mentre la melodia sinuosa apareix en el violoncels; al cap de poc, mentre això continua i passa al fagot, les trompes fan un arpegi sobre *re sol si* en valors llargs. Tenim ja presentats els dos elements bàsics del discurs musical d'aquesta part, la remor de les ones a càrrec del tema oscil·lant, i el descriptivisme pintoresc de fenòmens de la natura a càrrec del metall sobre valors llargs. Això voldrà dir *crescendi* i *diminuendi*, contrast entre corda i metall, breus clímaxs del discurs per a reincidir en els mateixos efectes contrastants fins a arribar a un final esperat, orgiàstic, en fortíssim, que compta amb caixa en abundància, platerets i tots els instruments de l'orquestra bramant.

Aquest primer episodi acaba després en les planes suprimides, la qual cosa ens fa suposar que Morera la feia durar més temps del que li va semblar prudent. Aleshores l'orquestra s'aclareix; mentre la fusta i el metall fan brevíssims apunts tímbrics, violins, violes i violoncels juguen encara amb el tema oscil·lant que comença a actuar d'eco; les pinzellades del metall són llunyanes, quan de sobte les flautes i els clarinets entonen un coral cromàtic que serà el nexe conductor de la segona part.

En un temps encara més lent (blanca amb punt = 40), el tema oscil·lant desapareix, i ara clarinets, fagots, trompes i corda es debaten en el cant del coral. Els efectes incisius del metall i la fusta desapareixen per a deixar pas als efectes lírics; alternant-se, combinant-se i cedint en protagonisme, tots els instruments rivalitzen en el cant de notes lentes i sons evocadors. Això condueix, finalment, a un allunyament progressiu que arriba a expressions del tipus pppp. Ara s'inicia un episodi polifònic sobre valors lentíssims i d'expressió moderadíssima que exerceix com de transició per a una nova

recuperació del discurs tímbric que va generant insospitadament el motiu cromàtic oscil·lant de la primera part. Breus aparicions del coral i d'episodis anteriors condueixen l'obra cap a un predomini creixent del tema oscil·lant a càrrec de violins i flautes i els apunts escadussers dels altres instruments.

El final «afectuós» és molt propi d'aquelles obres que es volen deliberadament com a obres obertes; a diferència de les obres tancades que tenen un final clarament conclusiu, en general de caràcter apoteòsic, en l'obra de Morera el discurs musical, sense fisures, fluid, oscil·lant i reiteratiu, compta amb clímes diferents que recreen en l'espectador sentiments i evocacions similars a les que aconsegueix descriure i crear el poema verdaguerià. Però, com sempre passa en la música, la intenció descriptiva no passa d'intenció i música i poesia es retroben més enllà de les paraules i l'univers referencial immediat. En aquest sentit l'obra de Morera era plenament modernista, perquè buscava aquest enllaç amb la poesia i s'entestava en un discurs lineal, pictòric i contrastant.

* * *

L'obra que ha aconseguit, però, més renom nacional i internacional és *Atlàntida* de Manuel de Falla, partitura carregada de vicissituds que tampoc no ha anat més enllà, tanmateix, de l'estrena apoteòsica, l'enregistrament discogràfic i la referència en els estudis sobre Falla. No hem d'oblidar que continuem parlant de música espanyola i que musicalment som encara una província de Centreuropa.

Així com Morera havia volgut inspirar-se en l'univers èpic de Verdaguer quan encara era fresc perquè tot just començava el seu exitós periple i, per tant, l'obra de Morera tenia quelcom de fresc, espontani i immediat, Falla comença a acariciar la idea de musicar *L'Atlàntida* amb motiu dels esdeveniments culturals que tingueren lloc quan fou celebrat el cinquantè aniversari de l'edició de l'obra verdagueriana; dit altrament, Falla hi recorre quan aquesta obra ja ha esdevingut clàssica i resumeix, per tant, no només els valors èpics que contenen els versos, sinó sobretot els valors culturals catalans i espanyols de la fi de segle.

El diari «El Sol» publicava el 1926 fragments del poema que Eduard Marquina havia recitat amb motiu dels preparatius de l'efemèrides abans esmentada. Que hi havia un parentiu anímic entre el compositor i el poeta és evident i ha estat assenyalat pels treballs que s'hi refereixen[6]. Manuel de Falla era, com Verdaguer, un home profundament místic i conscient de la capacitat grandiloqüent del seu art. Si en la primera part de la seva vida s'havia dedicat a una formació introspectiva i a la segona havia viatjat profusament, sobretot a París, la capital cultural del moment, per tal de promoure les seves obres, en una darrera època, que comença amb la desaparició dels seus pares i el progressiu allunyament dels nuclis culturals, dedica afanys i neguits a la composició de la partitura de l'obra que ell voldria anomenar *Atlàntida*, sense article, que quedaria inacabada i que necessitaria del treball minuciós d'Ernesto Halffter per a assolir l'estrena el 1961.

Si, a diferència de Morera i de Verdaguer, Falla no havia travessat encara l'Atlàntic —cosa que faria el 1939, camí cap a un exili interior a l'Argentina— el compositor era en canvi molt sensible a l'ambient mariner que havia viscut en la seva Cadis nadiua. Per això, quan Josep M. Sert li trameté l'encàrrec de Max Reinhardt per a compondre un «auto-sacramental» sobre Calderón, ell es decantà tot seguit per *L'Atlàntida* de Verdaguer; que no tenia encara idea clara de quina mena d'obra sortiria, és evident atesa l'ambigüitat que planà sempre sobre ella i atès que volgué aprofitar la col·laboració del seu bon amic Josep M. Sert per a proposar un espectacle mixt, sonor i visual, però tampoc adscrit directament a l'òpera, car en aquest àmbit no havia fet més que intents poc reeixits.

Dels mesos d'inici fins a la seva mort, passant per tràngols tan molestos com els conflictes prebèl·lics i la guerra civil, Falla dedicà molta atenció a l'obra; minuciós com era en el seu treball, dedicà bona part del temps que residí a Mallorca a estudiar a fons el català i a perfeccionar el llatí a fi de servir correctament la prosòdia de les dues llengües en què estava escrita l'obra. Tots els seus amics mostraren envers *Atlàntida* aquell neguit propi de les grans creacions, però cap ni un no tastà ni el més mínim bri de la partitura. Pahissa, un dels més íntims amics de l'època de l'exili i primer biògraf, comentava:

> «Nadie conoce nada de su música. Falla es demasiado meticuloso y pulcro en su trabajo para mostrar a nadie una obra que él no cree terminada. Y para él no está terminada hasta haberla visto y revisto una vez y otra al cabo de años y años. Lo que sí parece poderse asegurar de su música es que está constituida principalmente por corales, tratados en una polifonia austera, aunque libre y rica, con sobrio apoyo orquestal, y por partes sinfónicas y voces solistas de los personajes del poema.»

Precisament, mentre visqué a Mallorca entre 1933 i 1934, escriví la *Balada de Mallorca* per a la Capella Clàssica de Mallorca, que havia fundat Josep M. Thomàs; seguint les pautes musicals de Chopin en la *Balada en Fa opus 38* i el text de la «Balada de Mallorca» del cant desè de *L'Atlàntida* de Verdaguer, Falla assajà en una obra marginal —car l'altra no la volia fer conèixer a ningú per temor de no ésser ben rebuda— les possibilitats del cor i del text verdaguerià per a crear els efectes per ell buscats.

En aquest mar d'incerteses, Falla, responent a una petició de l'Ajuntament de Barcelona en el sentit de poder comptar amb algun fragment, ni que fos esquemàtic, per a incorporar en el programa de la temporada de 1946 de l'Orquestra Municipal, confessava que encara no hi havia res de definitiu i que, lamentant no poder arribar a temps de la celebració del centenari del naixement de Verdaguer —1945—, calia seguir esperant que la salut li permetés de treballar de valent.

Per això, segons opina Oriol Martorell, testimoni de primera mà de l'estrena, quan el 24 de novembre de 1961 Eduard Toldrà donava a conèixer la partitura de Falla completada per Ernesto Halffter en una direcció que

ningú no ha pogut esbrinar, al costat de l'emoció que comporta tota estrena i, en particular, quan es tracta d'una obra llargament esperada i, a més, de Falla, aparegué també una gran inquietud pel contingut musical de l'obra, de la qual hom no sabia fins a quin punt què era fallià i què halffterià. Per acabar de completar la incertesa, el mateix Halffter refeu el 1977 la primitiva versió —que només havia estat estrenada a Barcelona, a Cadis, a Milà i a Buenos Aires, en aquest darrer lloc com a òpera al Teatro Colón— i n'oferí una segona, segons ell més autèntica, que és la que ha gaudit de la sort de l'enregistrament discogràfic.

* * *

Treballant sobre el material que proporciona aquest enregistrament, hom descobreix dades interessants, tant pel que fa al substrat literari com al musical.

Pel que fa al primer, cal recordar que Falla no només s'inspirà en el poema verdaguerià de *L'Atlàntida*, sinó que recorregué, a més, al *Colom* del mateix autor, a profecies de Sèneca, a textos literaris de la litúrgia catòlica i a la *Salve* en castellà.

En sentit referencial, ni Morera ni Falla no s'ocupaven més que d'una part petita de l'obra de Verdaguer; en el primer cas perquè es tractava d'una obra orquestral, en el segon perquè, segons la tradició, els llibretistes que adaptaven un text literari sòlid, solien servir-se'n per a confegir resums, molt sovint paròdics, que quedaven completats o definitivament deformats amb la incorporació de la música.

L'obra de Falla es divideix en un pròleg i tres parts. El pròleg, «L'Atlàntida submergida», compta amb intervencions alternades del cor i el corifeu, totes sortides del cant primer de l'original, «L'incendi dels Pirineus».

La primera part, titulada en l'obra de Falla «L'incendi dels Pirineus», compta també amb alternades intervencions del cor i del corifeu. Dos episodis, però, són especialment significatius, l'«Ària i mort de Pirene» i el «Càntic a Barcelona». Tots els textos surten també del cant primer.

La segona part és la més complexa de l'obra i la que necessità més ajut de l'arranjador. Els números són els següents: «Alcides i Gerió tricèfal», «Càntic a l'Atlàntida», «L'hort de les Hespèrides», «Els jocs de les Pleiades», «Alcides i el drac», «Lament i mort de les Pleiades», «Arribada d'Alcides a Gades», «Veus missatgeres», «La veu divina», «L'estret de Gibraltar», «L'enfonsament», «L'arcàngel» i «Non plus ultra».

Els textos surten del cant segon, del quart, del vuitè, novè i desè, amb adaptacions fetes per l'autor i per Josep M. de Sagarra, en el cas concret d'«Els jocs de les Pleiades».

La tercera part compta amb els següents números: «El pelegrí», «Gallarda», «El somni d'Isabel», «Colomb amb sos companys», «Les caravel·les», «La Salve en el mar» i «La nit suprema». Els textos surten, adaptats, de la «Conclusió» de Verdaguer, a més d'altres fonts.

Donades les especials circumstàncies que concorren en aquesta obra, no és gens fàcil d'establir amb exactitud els motius de la tria dels textos de

Verdaguer, perquè no se'n parla ni en els estudis ni en el llibret del disc, possiblement pels mateixos motius pels quals la casa Ricordi, la titular de la partitura, no l'ha editada, és a dir, pel fet que resulta difícil, i el propi arranjador no ha facilitat gens la feina, saber què hi ha de Falla i què de Halffter en el resultat final que s'ha donat diverses vegades al públic. Aquest extrem ha estat discutit nombroses vegades; si interessa investigar sobre el contingut referencial i musical d'*Atlàntida*, és en bona part perquè Manuel de Falla s'hi va interessar, i aquest extrem és cada cop més confús.

* * *

Pel que fa a la música, tenint en compte les circumstàncies abans esmentades, no és fàcil ni tal volta útil una anàlisi minuciosa de tots els elements que hi concorren. Al meu entendre interessa conèixer el perfil cultural i històric en què va néixer l'obra i els grans trets del gènere en què Falla va voler emmarcar-la; qualsevol aproximació més entra en el camp de l'opinable i no ens conduiria enlloc.

Pel que fa al gènere, és evident que Falla va més enllà de l'òpera i que, en canvi, és més pròxim de la música religiosa, ell que no va gosar entrar en aquest camp per escrúpols propis de la seva personalitat moralment molt rígida. Tot i això, no s'escau classificar *Atlàntida* perquè surt dels esquemes clàssics; Falla podia des de la seva particular torre d'ivori pensar una obra diferent; i diferent fou una obra que d'entrada serveix humilment un text, tot i que només n'extregui alguns fragments, en la qual el cor o l'orquestra són els protagonistes, que compta amb solistes (Corifeu, Pirene, Isabel), i que tenia prevista una desdibuixada col·laboració amb un pintor escenògraf, Josep M. Sert, conegut pels seus murals miquelangelescs.

Falla havia iniciat a partir del 1920 una etapa d'indiferència envers els gustos del públic que el conduiria a l'exili interior i exterior el 1939; això explica que les obres que apareixen en aquests anys siguin tan diferents dels dos ballets, o de las *Noches*, obres que han guanyat justament el favor del gran públic per les seves virtuts i mèrits nacionalistes. El nacionalisme de Falla a partir de 1920 és més pròxim de l'ascetisme medieval i renaixentista que no del noucentista. És en aquest sentit que cal entendre la gran virtut de l'obra, el seu caire èpic que es troba tant en l'orquestra, que treu molt profit de la caixa i el metall, com en el cant coral, més esguerrat que líric, més exultant que contemplatiu, més descriptiu que cíclic. Les pinzellades temàtiques que remeten als diferents indrets de la Península, sobretot a Catalunya, mantenen també sempre aquest distanciament de l'anècdota folklòrica, però també del cultisme de la primera època, per a tendir cap a una antigor èpica.

El gruix de l'obra, doncs, es mou en un discurs coral i orquestral combinat de forma personal; el cor recita, canta i exclama sobre el text de Verdaguer, que és qui condueix l'obra. Els diferents clímes vindran donats per aquesta dinàmica; l'orquestra apunta i dóna suport constant al cant, accentuant-ne alguns efectes. La varietat ve donada per la intervenció sovintejada del Corifeu, recitador com el Trujamán de *El retablo de Maese Pedro*, que situa

la història en cada context; però res no té a veure amb l'evangelista de la passió ni amb el recitatiu de les òperes; la seva és una intervenció sempre diferent, a vegades narrativa, a vegades expressiva.

No tot, però, és declamació poètica a càrrec del cor i del Corifeu; *Atlàntida* compta amb breus episodis solistes d'especial bellesa; l'«Aria i mort de Pirene», tot i estar confegida tenint en compte la servitud del text verdaguerià, és dels moments més esplèndids de la partitura; a desgrat de la seva linealitat i d'ésser escrita sobre una melodia esguerrada i escassament melangiosa, manté un encant especial precisament perquè el seu caire èpic hi queda accentuat. El mateix passa amb el «Somni d'Isabel», episodi de ressò catalanesc, que centra la darrera part.

* * *

El projecte d'*Atlàntida* de Falla té més de testament de l'autor, com a resum d'allò que podia significar a l'Espanya dels anys 30 i 40 el poema verdaguerià musicat per una gran figura de la música nacional —lluny de qualsevol patrioterisme— que no d'obra genial. Per això, donades les especials circumstàncies de la vida musical dels nostres dies, *Atlàntida* no podia aparèixer en el repertori dels teatres d'òpera, si bé es va intentar, on hauria acabat figurant al costat dels Rossini o Donizetti. Per això, i per haver estat manipulada per un tercer, ha quedat com a monument a un gran projecte que no va assolir mai la realitat.

Tal volta sigui aquest el seu gran encís.

Notes

1. Nicolau escriví altres obres sobre textos de Verdaguer com *El noi de la mare*, *Cançó de la moreneta*, *Captant*, etc.

2. Vid. «Catalunya Artística» del 8 de febrer de 1901.

3. Vid. Josep Roca I Roca a «La Vanguardia» de 26 de febrer de 1893.

4. Ibídem.

5. Vid. Jaume Brossa a «L'Avenç» del 31 de març de 1893. Naturalment, l'autor de *Cleopatra*, segons text d'A. Lauzières, era Felip Pedrell (1878)

6. Vegi's, a tall d'exemple, Antonio Campoamor, *Manuel de Falla*, Sedmay ed., 1976. Josep Casanovas, *Manuel de Falla, cien años*, Ediciones Nuevo arte Thor, 1976. Jaume Pahissa, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Ricordi americana, s.d. *Jacint Verdaguer, en el centenari de L'Atlàntida*, Fundació Carulla Font, 1977. Federico Sopena, *Atlàntida, introducción a Manuel de Falla*, Cuadernos Taurus, 1962.